ESCUCHA EL RÍO: IMPRESIONES DE UN DESCONOCIDO
LOUIS STETTNER

KARL OREND

Para mí, la fotografía, la escultura y la pintura son inseparables, y todas desempeñan un papel esencial en mi concepción de la vida.

LOUIS STETTNER

Louis Stettner es un gran artista oculto a plena vista. En Estados Unidos, los obituarios lo definieron (y lo desestimaron) simplemente como un fotógrafo humanista. En otros países fue diferente. En Francia fue nombrado Chevalier de l'Ordre des Arts et des Lettres, en Chile recibió la Orden al Mérito Docente y Cultural Gabriela Mistral, y, en general, ha sido reconocido internacionalmente como una personalidad creativa polifacética. Dejó casi mil pinturas, ciento cincuenta esculturas, cientos de dibujos y una importante producción en prosa, así como obras de teatro y poesía. La mayoría de las fotografías que hizo durante sus casi ochenta años detrás de la cámara no suelen exponerse, menos aún si se trata de desnudos o naturalezas muertas, temas que sin embargo fueron importantes en su producción. Lo mismo sucede con sus fotografías de naturaleza, otro de sus temas recurrentes que también ha sido pasado por alto, como le sucediera a Eugène Atget con sus imágenes de árboles a lo largo de toda su carrera. La primera fotografía conocida de Stettner es de un árbol del patio de su casa. La hizo cuando tenía catorce años. La última, incluida en su obra cumbre, era también de un árbol, en la Provenza. Entonces había cumplido los noventa y dos años.

Series enteras de fotografías que Louis Stettner consideraba importantes, grandes porfolios, *collages*, obras en arcilla y técnicas mixtas en las que combinaba la fotografía con otros medios artísticos esperan a ser descubiertos. Parte de la sintonía de Stettner con Brassaï, cuya «crítica positiva y su estímulo fueron vitales para mi desarrollo como fotógrafo»[1], según el propio Stettner, se explica por el hecho de que ambos artistas sentían la necesidad de expresar su creatividad de múltiples maneras y en diversos medios (fig. 1). Brassaï creó de todo, desde pinturas hasta tapices, pasando por esculturas y decorados para *ballets*. También fue un gran escritor en su campo, autor de estudios fundamentales sobre Pablo Picasso, Henry Miller y Marcel Proust.

fig. 1 Rincón de la casa de Louis Stettner decorado con obras realizadas por él, 2016. Cortesía Janet Iffland-Stettner

fig. 2 Louis Stettner, «*I am a very passionte Woman*» [Soy una mujer muy pasional], de la serie *Marché aux Puces* [Mercado de las pulgas], 1992. Tarjeta de visita anómina del siglo xIx intervenida. Técnica mixta. Cortesía Archivo Louis Stettner, París

fig. 3 Louis Stettner, *Sin título*, de la serie *Marché aux Puces* [Mercado de las pulgas], 1993. Fotografía anómina del siglo xIx intervenida. Técnica mixta (plastilina). Cortesía Archivo Louis Stettner, París

Louis Stettner, que estudió en París con el artista ruso de fama mundial Ossip Zadkine a finales de la década de 1940, describió la escultura como su «segunda naturaleza». Solo dos exposiciones importantes en Francia han mostrado conjuntamente, como él deseaba, sus fotografías, pinturas y esculturas. Combinadas, forman un gran tríptico que ofrece la única posibilidad de comprender plenamente su visión artística. Stettner relacionaba a menudo su obra y la de Brassaï con un tapiz. Ambos compartían un «gusto persistente por el detalle y la textura», para «poder disfrutar de la textura de la vida»[2]. Brassaï ejerció una influencia perdurable sobre Stettner, cuyo interés en el «Marché aux Puces» que había cerca de Saint-Ouen (a las afueras de París) surgió precisamente al examinar los objetos que el fotógrafo de origen húngaro había encontrado allí mucho antes de que ambos se conocieran en 1947. A partir de 1990, Stettner vivió en Saint-Ouen, se afilió al partido comunista local y se convirtió en un destacado miembro de la comunidad. Allí creó su serie *Marché aux Puces* [Mercado de las pulgas] (figs. 2 y 3). Suelen pasarse por alto los comentarios de Stettner sobre su propio trabajo. Un ejemplo de ello es su afirmación de que «el puente de Brooklyn es lo más grande que nos ha pasado nunca»[3]. En su importante porfolio sobre dicho puente se encuentran alusiones a Walt Whitman, Federico García Lorca, Henry Miller y Hart Crane. El famoso poema de Crane *El puente* se publicó originalmente en 1930 con fotografías de Walker Evans[4]. Como muchas de las mejores obras de Stettner, su serie sobre el puente de Brooklyn es poco valorada y resulta inaccesible para el público, incluso en Nueva York.

«En el principio existía el Verbo» (Juan 1,1). Louis Stettner hablaba con lentitud y tartamudeaba cuando se sentía presionado, pero pronunció sus primeras palabras sin titubear: «Ahí está el sol». Rememoró esta experiencia en conversación con Clément Chéroux: «Me gustaría creer que descubrí mi verdadero *métier*, la fotografía, desde el principio, la veta madre, la fuente de toda luz»[5]. Stettner hablaba con un conservador de fotografía, por lo que expresó el hecho en términos fotográficos. Sin embargo, la fotografía fue solo una faceta de su permanente compromiso creativo con diversos aspectos de la filosofía, la literatura, las artes, la arquitectura, la vida humana y el mundo natural.

«Dijo Dios: "Exista la luz". Y la luz existió. Vio Dios que la luz era buena. Y separó Dios la luz de la tiniebla» (Génesis 1,3-4). Al citar estas palabras, Stettner —que a menudo aludía a la Biblia de forma elíptica— insinuaba un propósito religioso en su trabajo. Él mismo afirmó en cierta ocasión que el fotógrafo «hace el trabajo de Dios»[6] desde el principio. Solo es posible revelar la riqueza de su visión indagando en la compleja interacción de sus diversas influencias y en su constante exploración de ideas contradictorias, en las que elementos en apariencia opuestos se reconcilian momentáneamente. Stettner no sintió la necesidad de ser coherente; siguió, en cambio, la máxima del trascendentalismo —movimiento esencial en la visión de Walt Whitman y de Ralph Waldo Emerson—:

> Una coherencia desmedida es el gusanillo que habita en las mentes diminutas, al que tanto adoran los pequeños estadistas y los filósofos y los adivinos. Un alma grande no tiene absolutamente nada que ver con la coherencia.[7]

A mediados de la década de 1940, un equivalente de esta visión religiosa fue para Stettner la influencia de László Moholy-Nagy y Henri Cartier-Bresson, que le abrió un camino que le condujo a sus más importantes logros en la fotografía. Cartier-Bresson, pintor por inclinación, aprendió de André Lhote que, si bien desde un punto de vista creativo «en el principio existía el Verbo», para él «en el principio existía la Geometría»[8]. La pintura, la fotografía y la arquitectura están conectadas a través de la geometría y del estudio de la forma y el contenido. El gran fotógrafo elige instintivamente cuándo y dónde separar la luz de las tinieblas, y de este modo transmite lo divino. Al igual que a Cartier-Bresson, a Stettner le fascinaba la proporción áurea y la estudió en la arquitectura, la fotografía y la pintura. Ambos afirmaban que «dentro de todo este caos, hay un orden»[9].

La primera gran fotografía que vio Louis Stettner donde forma y contenido se unían fue *The Steerage* [El entrepuente] de Alfred Stieglitz, que para él tenía una importante resonancia emocional, puesto que se había criado dentro de la comunidad judía inmigrante. Más tarde, él mismo individualizó y modernizó esa experiencia en su fotografía *Coming to America* [La llegada a América]. Stettner pensaba que Stieglitz, que le había abierto el camino, dedicó su vida a «las posibilidades espirituales de la fotografía»[10]. Además de Stieglitz y su obra, se cuentan entre los hitos intelectuales y emocionales más importantes para Stettner la *Historia del arte* de Élie Faure (que tuvo también un impacto decisivo en Henry Miller, Louis-Ferdinand Céline y Cartier-Bresson, entre muchos otros); *La vida de las formas* y (para su escultura) *Elogio de la mano*, ambas de Henri Focillon; y *Arte y percepción visual* de Rudolf Arnheim. Sin olvidar a Brassaï, quien diría a Stettner que la fotografía era la conciencia de la pintura y le recordaba a esta lo que no debía hacer para que asumiera sus propias responsabilidades.

fig. 4 Louis (izquierda) e Irving Stettner, París, 1950. Fotógrafo desconocido. Copia de plata en gelatina. Cortesía Archivo Louis Stettner, París

Louis Stettner era el último de cuatro hermanos. Compartió cuna con su hermano gemelo Irving y permanecieron muy unidos hasta que su relación se quebró en París a principios de los años cincuenta (fig. 4). Louis vivió su condición de gemelo como un trauma y de ahí surgió una fascinación por la identidad, la lucha, su lugar en el mundo y la necesidad de afirmación del yo. Clément Chéroux, en su libro *Louis Stettner*: *Travelling Light*, escribió de forma esclarecedora sobre la presencia de la relación gemelar en la obra del fotógrafo. Personalmente, tuve trato con Irving durante casi treinta años y nunca mencionó a Louis. Este distanciamiento fue real por ambas partes. Cada uno de ellos dejó constancia tácita de su problemática relación en su trabajo creativo. Louis siempre rechazó el término «gemelos idénticos» y optó en su lugar por «gemelos espejo». Llama la atención el contraste de sus estilos en las artes visuales, pero resultan complementarios. El mayor de los hermanos Stettner, David, fue un apoyo emocional y económico para los gemelos durante décadas. El segundo hermano, Max, se marchó pronto a Hollywood, tuvo éxito en la industria cinematográfica y desapareció en gran medida de la vida familiar. El padre, Morris, un hombre trabajador, de «carácter reservado y amable», era ebanista. Fue él quien le compró a Louis su primera cámara. Había sido fotógrafo aficionado, pero se vio obligado a abandonar la fotografía por las responsabilidades que implicaba llevar un negocio y mantener a una familia numerosa. Pasaron diez años desde su muerte antes de que Louis supiera que su padre se había sentido orgulloso de sus logros como fotógrafo. Sobre su madre, Nettie, analfabeta, Louis escribió: «Su amor, entremezclado con una crítica penetrante y una búsqueda incesante de la perfección […] me producían una notable inseguridad»[11].

La crítica penetrante y el perfeccionismo eran actitudes que Louis lamentaba, pero que acabaría adoptando. A veces era incapaz de «ver» al otro y de calibrar sus necesidades y expectativas, o el efecto que tendrían sus críticas y el hecho de que él se concediera más importancia a sí mismo. Se describió por escrito como «brusco» y comentó que «la cortesía no es algo que se dé en mi familia»[12]. En la década de 1970 utilizó sus habituales columnas para elogiar o criticar duramente a otros fotógrafos. Ofendió a Edward Steichen durante los preparativos de la exposición *The Family of Man* [La familia del hombre] a principios de la década de 1950. Steichen «se marchó enfadado, dando un portazo»[13]. Stettner afirmó que lo único que había dicho era que no entendía algo. Sin embargo, Steichen no le guardaba rencor. De hecho, formó parte del jurado que concedió a Louis un premio de la revista *Life*, y no solo era el jefe de fotografía del Museum of Modern Art (MoMA) de Nueva York, sino una figura mundialmente conocida y coeditor de *Camera Work*, que había ejercido una gran influencia sobre Stettner. Se decía que la exposición que estaba organizando Steichen revelaba el amor por la humanidad y la fe en su destino, y fue probablemente la muestra fotográfica más importante del siglo xx. El hecho de que Louis no fuera incluido marcó el comienzo de una enconada y agresiva relación con los comisarios de exposiciones en general, y con el MoMA en particular, que duró varias décadas, hasta los años noventa.

Más adelante, Stettner escribiría:

> Todo el gran arte del mundo […] se creó sin que los comisarios se interpusieran entre el público y el artista. Ahora que se han erigido en Sumos Sacerdotes, el público no solo no tiene nada que decir, sino que se ignoran por completo sus reacciones ante lo que se expone en las salas. Salvo unos pocos comisarios, el resto ha conseguido convencer al público de su ignorancia fundamental; de que solo un gran especialista puede transmitir lo que es y lo que no es verdadero arte.[14]

Stettner pensaba que ningún conservador podía explicar las sutiles pero importantes diferencias entre las grandes obras de arte o las grandes fotografías: solo podían explorar sus similitudes.

En su juventud, tanto Louis como Irving eligieron a un escritor de Brooklyn que los acompañaría el resto de sus vidas y les proporcionaría una visión que intentarían emular. Para Irving fue Henry Miller. Para Louis, Walt Whitman, si bien, en esencia, Miller y Whitman eran uno para ambos[15].

A Henry Miller, lo descubrieron a través del Gotham Book Mart, donde Frances Steloff les vendía ejemplares de *Camera Work* y libros de París prohibidos en Estados Unidos, como las obras de Miller *Trópico de Cáncer* o *Primavera negra*. A través de Miller los gemelos conocieron a Brassaï y Ossip Zadkine. Pero Louis nunca habló de su relación con Miller ni de la influencia de sus libros, principalmente para distanciarse de Irving, que se hizo íntimo del escritor desde 1947 hasta la muerte de este en 1980.

Walt Whitman fue también una presencia constante en la vida de Louis e Irving, pero en sus declaraciones públicas ambos ocultaban o restaban importancia a su influencia. Irving, en su libro de memorias, *Thumbing Down to the Riviera*, reveló que fue en el instituto Abraham Lincoln de Brooklyn, bajo la tutela de Gabriel Richard Mason, un inmigrante judío procedente de Minsk (Bielorrusia), donde él y su hermano conocieron y se apasionaron por Whitman,

por el trascendentalismo —al que se adscribía el poeta— y por Karl Marx. Mason, impregnado de trascendentalismo, fundó la Emerson Society en honor a Ralph Waldo Emerson, del que siempre llevaba consigo sus *Ensayos*, como más tarde haría Louis con las *Hojas de hierba* de Whitman. Mason era además judío. Los miembros de su familia que no se marcharon a Estados Unidos murieron durante el Holocausto. Al igual que Louis, estaba muy orgulloso de su herencia judía, pero abandonó la práctica religiosa tras su *bar mitzvah* (en el rito judío, ceremonia de iniciación en el mundo adulto). Por otra parte, Mason llegó a «venerar a Karl Marx», que había «diagnosticado correctamente los males de la sociedad y ofrecía un programa eficaz para curar dichos males». Así, defendió a los comunistas de la persecución durante la caza de brujas de los años veinte, que se asemejaba a la que más tarde pondría en práctica el senador McCarthy. Louis también fue un firme defensor del comunismo. Aunque le fascinaba la dialéctica y se regodeaba en sus contradicciones, había temas en los que no se le podía convencer, y uno de ellos era su fe en el comunismo. Como un estudioso del Talmud, podía analizar, debatir y cuestionar sin cesar, pero su fe en los fundamentos de lo que creía era absoluta. Evitaba hablar de los crímenes de los regímenes comunistas y nunca aclaró su postura públicamente. Del mismo modo, evitaba hablar del Holocausto. Aunque se identificaba como judío y era consciente de que su familia podría haber muerto víctima de los nazis si su padre no hubiera abandonado Europa, nunca hizo declaraciones públicas significativas sobre el tema; solo cuando se instaló en Saint-Ouen habló de ello con sus amigos íntimos. Quienes lo querían lo hacían incondicionalmente. Vivía en un presente continuo, con la mirada puesta firmemente en un futuro en el que la clase obrera se haría con el poder y los artistas disfrutarían por fin del apoyo que merecían.

*

Cuando tenía alrededor de trece años, tres grandes acontecimientos coincidieron en el tiempo y marcaron el rumbo de su vida futura. Uno fue el descubrimiento de *Hojas de hierba* de Walt Whitman y del movimiento trascendentalista al que se adscribía la obra del poeta; otro fue su primera cámara, y el tercero una experiencia transformadora en la playa de Coney Island al salir del colegio mientras miraba las nubes, «una experiencia verdaderamente cósmica»:

> De algún modo, el mar, la arena blanca […] y las nubes aborregadas empezaron a arremolinarse, mezclándose con el aroma racheado de la brisa marina y los lastimeros graznidos de las gaviotas. Me vi viajando, surcando el espacio en completa sintonía con el movimiento del mundo. […] Por primera vez en mi vida rozaba la eternidad, latía junto con el universo. No me limitaba a admirar la naturaleza, me había convertido en parte de ella.[16]

Este acontecimiento místico, espiritual, combinado con la «poesía de las calles», se asemeja a la visión cósmica del mundo que encontramos en la poesía de Whitman y en otras influencias seminales, como la mencionada *Historia del arte* de Élie Faure. Las creaciones más importantes de Stettner procedían de un lugar tan profundo en su interior del que ni él mismo era consciente. Repetía como un mantra aquello de que «la religión es el opio del pueblo», pero toda su vida y su obra están ligadas a la tradición y la imaginería religiosas: tanto en sus libros favoritos como en su forma de fotografiar y de crear arte recurría al simbolismo

propio de las obras religiosas para encarnar y transmitir un mensaje espiritual en las suyas. En sus últimos años, confiaba en que sus logros destacaran «como el pináculo»[17] de una gran catedral que atestiguaba la fusión de lo humano y lo divino. Describía como «un milagro» tanto una gran fotografía como un libro suyo. También afirmaba ser «un vehículo para transmitir la imagen», algo comparable a la religiosidad de Henry Miller cuando, por ejemplo, se refería a «la Voz» que anida tras de su escritura.

Ralph Waldo Emerson había dicho: «Haz tu propia Biblia. Selecciona y recopila todas las palabras y frases que en tus lecturas hayan sido para ti como el toque de una trompeta»[18]. Así procedió Stettner en su trabajo creativo. Recogía todo lo que tenía significado para él y lo transponía a su producción. Así, en sus fotografías se pueden encontrar alusiones a obras de arte de Rembrandt, Goya o Gauguin. A veces mencionaba explícitamente estas conexiones:

> Mi propósito no es ocultar el resto de la figura humana. Al contrario, quiero que quede grabada de manera indeleble en el espectador al obligarle a invocar a su imaginación. Es un recurso parecido al de la silueta en sombra utilizado en el arte. Lo que se insinúa conlleva la participación activa del espectador, que es, al fin y al cabo, a quien todo va dirigido. Un ejemplo clásico de insinuar en lugar de desvelar bañando todo con una luz intensa es *La ronda de noche* de Rembrandt.[19]

En ocasiones, podía afectarle profundamente una imagen que no llegaba a capturar en película, pero que permanecía en su mente para siempre. A veces, una imagen guardada en su mente tenía que esperar décadas antes de poder ser fotografiada.

Las fotografías de Stettner solo pueden entenderse plenamente considerándolas en el contexto de un estudio detallado del impacto de las artes visuales, la arquitectura, la naturaleza, los libros, la filosofía, la política, e incluso de su propia escritura. Veía a los fotógrafos en términos contradictorios: cada uno debía hacer valer su visión y su aportación individual, pero lo ideal era que aprendieran de sus maestros y trabajaran juntos, como un gremio de artesanos de la Edad Media que construyeran una catedral, para dar testimonio de una futura humanidad unida:

> No solo trabajamos los unos para los otros, sino para todos los que vienen detrás […] Estos eran nuestros maestros y compañeros fotógrafos por los que siento afecto, gratitud y una gran solidaridad. Éramos colegas del mismo *métier*; y vuelvo de nuevo con nostalgia a la Edad Media, lamentando no haber pertenecido al mismo gremio y jurarnos ayuda mutua.[20]

Stettner estaba profundamente influido por la literatura. Dostoievski y Balzac figuran entre los escritores más importantes de su vida, y todos tenían un trasfondo religioso y filosófico. Su fascinación por personajes del *Moby Dick* de Heman Melville como el capitán Ahab o Ismael provenía de la interacción entre el rechazo del escritor del trascendentalismo y su exploración del inconformismo. Pero su inclinación por Walt Whitman superaba al resto. Al igual que Stettner, el poeta no solo era de Brooklyn, sino que estaba obsesionado con Francia, el francés, la fotografía y las artes visuales. Contemplaba sus poemas en términos visuales, y entendía las fotografías y pinturas como poemas: *ut pictura poesis*. «En estas Hojas todo está fotografiado literalmente. Nada está poetizado»[21].

Louis Stettner no fue el único al que influyó *Hojas de hierba*. La obra tuvo un enorme impacto en escritores, artistas y fotógrafos de generaciones posteriores. Cuando Henry Miller cruzó América en el viaje que daría lugar a su libro *Una pesadilla con aire acondicionado*, tomaba notas en una maqueta de *Hojas de hierba*. Edward Weston hizo cientos de fotos para ilustrar el libro de Whitman. Minor White captó más de seis mil imágenes inspiradas por el poeta. A través de su vínculo con Whitman, Stettner se integró en una importante corriente fotográfica. Susan Sontag identificó el linaje whitmanesco en la fotografía como fruto de la «propaganda de Stieglitz». Según la escritora, Walker Evans fue «el último gran fotógrafo que trabajó con seriedad y determinación en el espíritu derivado del humanismo eufórico de Whitman». Lo que Sontag llamaba la «influencia whitmanesca», Stettner lo denominó «realismo humanista»[22]. Walker Evans se distanció de esta tendencia en su serie dedicada al metro *Many Are Called* [Muchos son los llamados][23], y en la colaboración con James Agee, *Let Us Now Praise Famous Men* [Elogiemos ahora a hombres famosos]. Para Sontag, la sentencia de muerte del mensaje whitmanesco de la unidad del género humano la firmó la exposición propagandista organizada por Steichen en 1955, *The Family of Man*, que también fue duramente criticada por Roland Barthes.

En el frontispicio de la primera edición de Hojas de hierba no aparecía el nombre de Whitman, sino un retrato suyo. Emerson describió el libro como «una reproducción del autor», «un daguerrotipo de su yo interno». Emerson y Henry David Thoreau también se vieron muy influidos por la fotografía. El medio tuvo un gran impacto en el género autobiográfico en Estados Unidos y se convirtió en una herramienta importante para muchos escritores, como demostró Brassaï en su estudio *Proust sous l'emprise de la photographie* [Proust sobre la influencia de la fotografía].

Hojas de hierba es un libro religioso. Vincula religión y espiritualidad, artes visuales y fotografía, y el alma individual con lo universal. *Hojas* es la Biblia emersoniana de Whitman. Como escribió el poeta:

> La gente suele pensar que *Hojas* carece de religión, pero esa no es mi opinión sobre el libro, y yo debería saber lo que digo. Creo que *Hojas* es un libro muy religioso: rebosa de fe. ¿Qué sería *Hojas* sin la fe? Un recipiente vacío: la fe es la sustancia misma, el equilibrio, su única garantía.[24]

Nada, a ojos de Whitman, podría reemplazar a la Biblia, el Libro de los Libros. Louis Stettner creó su propio libro de referencia para su trabajo, *Wisdom Cries Out in the Streets* [La sabiduría clama en las calles]. El título se entiende por sí mismo, pero lo que pocos saben es cómo sigue la frase de la que parte: «…y nadie le hace caso». Es una cita de Shakespeare (Enrique IV, acto I, escena 2) que se inspira en el libro de los *Proverbios* del Antiguo Testamento, donde se dice que el principio de la sabiduría es el «temor del Señor» (1,7), además del «derecho, la justicia y la rectitud» (1,3). Louis no dudaba en juzgar o exigir justicia en nombre de la equidad. En los *Proverbios*, la Sabiduría la encarna una mujer. En lo que atañe a su carrera, Stettner escuchó la voz de la sabiduría cuando encontró anclaje y culminación en lo femenino.

También amaba *Hojas de hierba* porque iba dirigido a la gente corriente, a la clase trabajadora, no a la élite. Era unitario y sinfónico, y no se limitaba a Estados Unidos. Whitman dijo de su libro que aludía a «un tiempo por venir», a «cualquier época, cualquier tiempo, cualquier lugar». «El trabajador es el hombre medio: si *Hojas de hierba* no es para el hombre medio, no es para nadie»[25].

En el corazón de Stettner el libro vinculaba a América con el mundo, y a la gente corriente de todas partes. También tendía un puente entre la religión y el humanismo marxista.

En el París de 1950, Louis estaba decidido a reivindicar su lugar en el mundo de la fotografía y se dedicaba a estudiar cine. Irving emulaba la vida bohemia de *Trópico de Cáncer*. Tenemos una imagen idealizada de los años de posguerra de Louis Stettner (y de otros fotógrafos) en París, tan alejada del verdadero *Zeitgeist* de la ciudad como la ética fotográfica humanista de la época, poblada de conserjes, niños felices, mujeres tejiendo junto al Sena, gente bailando en las calles y parejas de enamorados. La influencia de Atget en otros fotógrafos, como Cartier-Bresson y Daniel Masclet, fue enorme. Man Ray, Berenice Abbott y Brassaï lo conocieron personalmente. En el caso de Stettner, dicha influencia se aprecia tanto en su serie de maniquíes como en sus primeras fotografías de calles parisinas desiertas. En una ocasión, mientras hacía estas fotos, Stettner se describió a sí mismo como «la resurrección viviente de Atget. Otros fotógrafos estadounidenses, como Todd Webb, también hicieron series en París que emulaban el trabajo del fotógrafo francés[26].

Décadas después, Stettner escribió reveladoramente sobre sus primeros años en la ciudad del Sena:

> El propio París, en contra de las apariencias, era casi imposible de fotografiar de manera significativa. La gran ciudad era demasiado perfecta desde el punto de vista estilístico: carecía de las grietas y los cantos rotos que permiten que ocurra lo inesperado y se puedan hacer fotografías originales. Era como hacer una fotografía de una fotografía, o más bien de una postal; además, se había hecho ya muchas veces. Puedo pensar en alguna buena fotografía tomada allí, porque donde hay vida existen posibilidades creativas; pero desde Atget no se ha vuelto a hacer una gran serie del lugar.

Stettner, como Walt Whitman, se regodeaba en sus contradicciones. En ambos casos, pueden sacarse de contexto algunas de las cosas que dijeron y sugerir que pensaban algo o su contrario. Stettner admitía a veces que trabajaba dentro de la tradición fotográfica humanista. Y escribía una columna titulada *Una visión humanista*. En otras ocasiones se oponía firmemente a esta asociación porque era consciente de que lo vinculaba al movimiento humanista francés de los años cuarenta y cincuenta y con ello perdía su individualidad, además de quedar vinculado a fotógrafos con una concepción de la fotografía completamente distinta, como Robert Doisneau.

Stettner también sabía que la mayoría de la gente no entendería el contexto más amplio del Humanismo, que se remontaba siglos atrás, ni caería en la cuenta de que una parte importante de su trabajo se ocupaba del mundo natural, no de los seres humanos:

> *Humanismo*. El término no significa nada […] y puede usarse simplemente para etiquetarte y que la gente no mire más allá de tu trabajo. […] Es un término con muchas connotaciones negativas […] de modo que si decimos que alguien no es Humanista entonces su trabajo es inhumano. No tiene sentido. […] Realmente, no creo que sea un término correcto ni válido para el arte.[27]

Como ha señalado Clément Chéroux, la fotografía humanista ha sido denostada con calificativos de todo tipo, que van desde «sentimental» hasta «*pétainiste*».

Peter Galassi se refirió a «la repetición [y] la banalidad que se amontonaban bajo la empalagosa etiqueta de *photographie humaniste*»[28]. El humanismo era un tema central en la escena intelectual parisina a finales de la década de 1940, como ilustra el hecho de que Paul Sartre sintiera la necesidad de pronunciar en 1946 su conferencia *El existencialismo es un humanismo*.

La serie de fotografías que Louis Stettner realizó en el metro guarda evidentes semejanzas con la citada *Many Are Called* de Walker Evans, que no se publicó hasta 1966. Nadie ha estudiado ni escrito sobre las similitudes y las diferencias entre esta obra y la serie de Stettner. Aunque el tema es en apariencia el mismo, el resultado es muy diferente en cuanto a propósito y ejecución. Las fotografías de Stettner se publicaron ya en 1947 en la revista *The New Iconograph*, con una introducción de Sid Grossman, miembro de la Photo League[29]. Walker Evans era muy conocido en Nueva York cuando hizo sus fotografías en el metro entre 1939 y 1941. Dadas las amplias conexiones de Stettner en la escena fotográfica neoyorquina, probablemente había oído hablar de la serie de Evans, aunque no hubiera visto las imágenes. Sin embargo, Stettner concebía la fotografía de forma diametralmente opuesta a Evans, famoso por su postura de «nada de política», por lo que Louis siempre evitó referirse a su trabajo y no habría querido que lo asociaran con él. Mientras que Evans ha sido objeto de numerosos estudios, prácticamente no existe un análisis detallado de la obra de Stettner, y lo que se ha escrito sobre él se limita en gran medida a algunos prólogos de libros y catálogos o a artículos generales en periódicos y revistas. Se echa en falta —y debería haberse acometido hace mucho tiempo— un estudio en profundidad de la relación de Stettner con otros fotógrafos.

Otras fotografías de sus primeros años en París, como su serie sobre las paredes en torno al río Sena muestran la influencia de Brassaï. En 1952, *Harpers* rechazó algunas fotos de Stettner porque se parecían demasiado al trabajo del fotógrafo húngaro. La actitud de Stettner fue que, si este parecido era cierto, se enorgullecía de él. En 1948, se había referido a Brassaï y a Strand como dos de los más grandes fotógrafos en activo, junto con Cartier-Bresson. El único texto que Irving Stettner escribió sobre el trabajo de su hermano fue un ensayo sobre esta serie del Sena.

Las similitudes o paralelismos con otros artistas no hacen de Stettner un fotógrafo menor ni lo sitúan por debajo de esas figuras señeras del arte fotográfico. Stettner llevaba estudiando sus obras desde que tenía catorce años y para entender cómo las habían hecho necesitaba experimentarlo por sí mismo: «Al absorber a fondo lo que ya se ha hecho, el fotógrafo estará más capacitado para hacer su propia aportación original»[30].

Estas influencias fueron pasajeras, pero le proporcionaron la clave para dar rienda suelta a su propia visión y llegar a dominar la cámara. Su actitud se asemeja a la de los pintores de una escuela de arte renacentista en la que cada aprendiz asimilaba las técnicas de un maestro para acabar creando obras de una calidad equiparable a las que le sirvieron de inspiración. Stettner escribió que desde el punto de vista artístico la gran experiencia transformadora de su vida fue descubrir en persona la pintura renacentista, especialmente los cuadros de Giorgione, en 1947.

La influencia de otros fotógrafos no fue más que una etapa en el viaje creativo de Louis Stettner, del mismo modo que Brassaï influyó en Picasso, Marcel Proust en Henry Miller y Max Ernst en los *collages* de Jacques Prévert. El mejor trabajo de Stettner lo sitúa como una figura esencial no solo de la fotografía, sino también de las artes plásticas y visuales, y de la teoría fotográfica.

fig. 5 Eva Kuperman, Louis Stettner fotografiando en los Alpilles con su esposa Janet, ca. 2014. Cortesía Archivo Louis Stettner, París

La incapacidad para resolver sus contradicciones filosóficas hace que pueda ser tachado de incoherente. Pero no existe una contradicción intrínseca entre el humanismo marxista y *Hojas de hierba*. Son las perversiones de la visión marxista las que hacen que el trascendentalismo y el marxismo parezcan incompatibles. Marx y Whitman eran cualquier cosa menos opuestos. Como ha señalado Betsy Erkkila en su trabajo pionero, «la visión de Marx del comunismo es, en última instancia, más próxima al estado democrático de estar *en relación* que encarna Whitman en *Hojas de hierba*, que al estado estalinista soviético que acabó definiendo al comunismo durante la Guerra Fría y los años posteriores»[31].

*

La vida de Louis Stettner cambió radicalmente cuando contrajo matrimonio con Janet Iffland en 1981. Iffland, que había estado totalmente inmersa en un ambiente trascendentalista, creyó en el genio de Stettner, aceptó su actitud de vivir en el presente, se convirtió en su musa y colaboradora y, posteriormente, en su mejor aliada a la hora de propagar su visión artística. Publicó la primera gran retrospectiva de su obra en 1987, bajo el título *Early Joys* [Primeras alegrías], que distribuyeron ellos mismos. El ensayo *Confianza en uno mismo* (1841) de Emerson es un texto clave para entender la actitud del matrimonio y afianzar las posturas de Stettner. La tensión entre esta filosofía y la necesidad de ceder el control de su obra a los comisarios para conseguir que sea expuesta es una gran tragedia a la que se enfrentan muchos artistas. Janet Iffland sigue siendo la principal experta en la obra de Stettner. Gracias a su influencia, y al trato con otras personas en Francia que sentían un respeto natural por los artistas, como los responsables de Flammarion y la Bibliothèque Nationale, Stettner, que se trasladó a Saint-Ouen en 1990, se reconcilió finalmente con el mundo de los museos, los conservadores y los coleccionistas. De este modo abrió la puerta a que su obra saliera a la luz

fig. 6 Louis Stettner, *New York, New York* [Nueva York, Nueva York], 1992. Acrílico y copia de plata en gelatina. Cortesía Archivo Louis Stettner, París

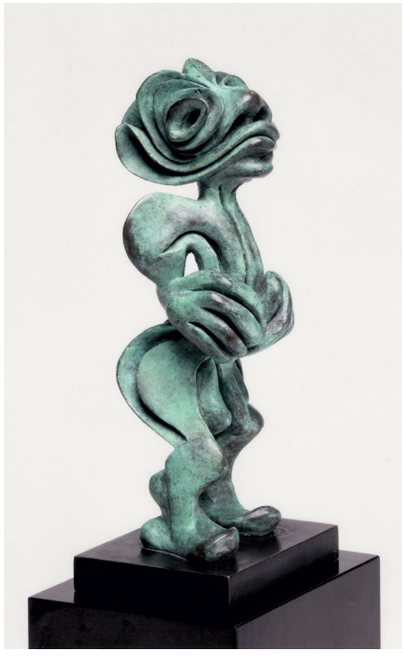

fig. 7 Louis Stettner, *Pequeño gran hombre* o *Le Gaulois* [El galo], 1994. Bronce. Cortesía Archivo Louis Stettner, París

fig. 8 Louis Stettner, *Homme aux bras levés* [Hombre con brazo alzado], 2003. Bronce. Cortesía Archivo Louis Stettner, París

pública con regularidad y consiguió una cierta estabilidad tras años de lucha. Esto le dio libertad para trabajar en diversos medios que le interesaban sin tener que preocuparse por el coste, como sus series *Croissants*, *Héros du Métro* [Héroes del metro], *Sacco and Vanzetti Brickworks* [La fábrica de ladrillos Sacco y Vanzetti], *Poupées* [Muñecas], *Chile in my Heart* [Chile en el corazón], *Berlin Diary* [Diario de Berlín] (incluidas sus imágenes del Memorial del Holocausto), *Manhattan Walls* [Paredes de Manhattan], o sus pinturas sobre algunas de sus fotografías más famosas, como *Brooklyn Promenade* (cat. 109), que él sabía que habrían horrorizado a los comisarios.

En la actualidad, parte del catálogo fotográfico de Louis Stettner se expone ampliamente y se conoce mucho mejor —en gran medida gracias al esfuerzo clarividente y pionero de Clément Chéroux—, pero sigue faltando un contexto para la comprensión global de su aportación a la fotografía y las artes visuales (figs. 6-8). Las estructuras de poder en el ámbito fotográfico que Stettner criticó en la década de 1950 siguen firmemente arraigadas. Lo que se requiere de los comisarios es una mayor amplitud de miras y más humildad. Para entender y explicar a un artista es necesario saber contextualizar y desentrañar su complejidad. En contra de lo que suele ser habitual, un enfoque multidisciplinar tiene un valor incalculable para los comisarios. Este paradigma se explora cada vez más, como ha sucedido en los recientes estudios pioneros sobre la obra creativa menos conocida de Brassaï.

Louis Stettner llegó a reconocer que se había equivocado al considerar a los comisarios y al *establisment* de la fotografía como un bloque monolítico. Finalmente aceptó que, sin el compromiso para conseguir el apoyo de los conservadores y los museos, su trabajo nunca llegaría a ser ampliamente conocido ni se expondría en lugares importantes. Nunca tendría un éxito duradero. A menudo, el poder no lo detenta el artista, sino el comisario. Clément Chéroux, que ha tenido un papel determinante para establecer la relevancia de un fotógrafo cuya reputación estuvo en entredicho durante mucho tiempo. Sin este compromiso, y sin el infatigable trabajo de Janet Iffland, Stettner nunca habría conseguido el reconocimiento que merece y podría haber caído en el olvido, como les sucedió a varios fotógrafos importantes y amigos suyos, entre ellos Todd Webb y Daniel Masclet. Los fotógrafos no trabajan en el vacío. Louis Stettner debe ser entendido en el contexto de lo que fotografió, pintó, esculpió, creó, escribió y dijo, pero también lo define aquello que no fotografió, omitió o no abordó nunca en sus fotografías, escritos y declaraciones públicas. Su obra pretende elevar la condición humana y ofrecer esperanza, pero él apartó la mirada de los mayores horrores perpetrados por la humanidad y que otros fotógrafos sí exploraron. Hay lagunas en su carrera: como fotógrafo de guerra, fue testigo de Hiroshima y de los bombardeos de Tokio, pero no se conocen imágenes suyas de estos acontecimientos.

Las obras emblemáticas de Louis Stettner son, además de la mencionada *Brooklyn Promenade*, *Odd Man In, Penn Station, New York* [El intruso, Penn Station, Nueva York] (cat. 84), y *Family Walking, 14th arrondissement (Manège), Paris* [Familia caminando, distrito 14 (Manège), París] (cat. 38). Su mayor logro es la serie ***A**lpilles, Francia* (cat. 191-196), inspirada en Epicuro y Lucrecio. En ella no aparece ninguna persona, ni hay rastro del humanismo que se le atribuye. El fotógrafo la hizo cuando tenía más de noventa años con una pesada cámara que ya no podía transportar y que había adquirido años antes y utilizado en contadas ocasiones. Al tomar su última

fotografía en Alpilles (fig. 5), Stettner había cerrado el círculo desde aquel día en la provocaba alegría. Sabía que este era el país de *El canto del mundo* de Jean Giono, con su título y su mensaje whitmanescos. Era también el paisaje representado por Van Gogh, que por las noches leía a Whitman, cuya poesía incorporó posteriormente a su cuadro *La noche estrellada*. Por esa misma época en que recomendaba *Hojas de hierba* a su círculo, Van Gogh leía Enrique IV de Shakespeare, de donde Stettner sacó el título para su obra de referencia *Wisdom Cries Out in the Streets*. Era asimismo un momento para pensar en Marx, que escribió su tesis doctoral y analizó a Epicuro y Lucrecio, dando así origen al humanismo marxista.

La serie *Alpilles* representa el pináculo de la catedral de Louis Stettner, la cima de su carrera. Es la unificación. Todo es uno. Estas fotografías simbolizan tanto sus aspiraciones a la divinidad como el poder y la fuerza de su fe religiosa. Stettner pensó en Walt Whitman, y usando las palabras del escritor en su poema «Milagros», bien pudo decir finalmente: «En cuanto a mí, no conozco otra cosa que milagros».

En los rostros de los hombres y mujeres que fotografió —desde los sin techo de Nueva York y las multitudes anónimas que deambulan por Times Square, hasta la mujer que trabaja en una fundición en los Urales, el prisionero de guerra japonés hambriento que apenas es mayor que un niño, o Sabine Langenfarb, la mujer alemana cuyos padres se habían opuesto a Hitler, llorando desconsoladamente en el Memorial del Holocausto en Berlín—, entre las estrellas del cielo nocturno de la Provenza que se extendía sobre él y en el interior del bosque que lo envolvía, Louis Stettner había visto a Dios.

1 Louis Stettner, «Brassaï, The Comet of Paris», *Camera 35*, vol. XVII, n.º 9 (diciembre de 1973), p. 17. Artículo reproducido en este catálogo, pp. 323-324.

2 *Ibidem.* Stettner escribió sobre Brassaï: «Era casi como si todo lo que merecía la pena y era vital en el ser humano fuera digno de celebrarse. Celebración: esa es la mejor manera de describir el extraordinario tapiz de sus fotografías», en «Photographers in my Life», texto manuscrito fechado en 1998 (París, Archivo Louis Stettner). En una primera versión del prefacio de *Wisdom Cries Out in the Streets* (París: Flammarion, 1999), una selección personal de su mejor trabajo, Stettner escribió: «Considero las tres partes de este libro como una sola entidad. Se entrelazan y desenlazan como los motivos de un tapiz o una alfombra para aclarar el conjunto y dar sentido a la experiencia de vivir y crear en el mundo que nos rodea, para glorificar, condenar, encontrar significado y esperanza», texto manuscrito inédito fechado en 1989 (París, Archivo Louis Stettner).

3 *Louis Stettner's New York 1950s-1990s*, introducción de Barbara Einzig. Nueva York: Rizzoli, 1996, p. 63.

4 Hart Crane, *The Bridge*, con fotografías de Walker Evans. Nueva York: Horace Liveright, 1930 (ed. en español: *El puente*. Valencia: Pre-Textos, 2013).

5 Clément Chéroux y Sally Katz (eds.), *Louis Stettner: Traveling Light* [cat. exp. San Francisco, California, San Francisco Museum of Modern Art, 27 de octubre de 2018-27 de mayo de 2019]. París: Cernunnos, 2018, p. 8.

6 Louis Stettner, «A Few Reflections on Life & Photography», texto manuscrito fechado en 1998. París, Archivo Louis Stettner.

7 Ralph Waldo Emerson, «La confianza en uno mismo», en *Obra ensayística*. Valencia: Artemisa Ediciones, 2009, pp. 175-214, aquí p. 185.

8 Clément Chéroux y Julie Jones (eds.), *Henri Cartier-Bresson: Interviews and Conversations, 1951-1998*. Nueva York: Aperture, 2017, p. 68.

9 *Ibidem.*

10 Louis Stettner, *Wisdom Cries Out in the Streets, op. cit.* [nota 2], p. 18. Tema debatido en Louis Stettner, «Cezanne's Apples & The Photo League», Aperture (1998), pp. 14-35 (https://issues.aperture.org/article/1988/3/3/cezannes-apples-and-the-photo-league). En este texto Stettner vincula a Stieglitz y a la Photo League con el espíritu whitmanesco.

11 Louis Stettner, *Wisdom Cries Out in the Streets, op. cit.* [nota 2], p. 19.

12 Ídem, «A Tale of Two Cities», *Camera 35* (junio de 1974), pp. 15, 24, y 64.

13 Stettner contó esta historia en varias versiones. Véase, por ejemplo: Louis Stettner, Carta al director de *Camera 35* (1971), reproducida en este catálogo, p. 321. Esta carta era un ataque a Steichen, lo que llevó a que se le ofreciera a Stettner una columna regular en *Camera 35*. Véase Hans-Michael Koetzle, *Entrevista con Louis Stettner* (Saint-Ouen, Francia, 2011). París, Archivo Louis Stettner.

14 Louis Stettner, *Wisdom Cries Out in the Streets, op. cit.* [nota 2], p. 21.

15 Katy Masuga, *Henry Miller and How He Got That Way*. Edimburgo: Edinburgh University Press, 2011.

16 Louis Stettner, *Wisdom Cries Out in the Streets, op. cit.* [nota 2], p. 17.

17 Ídem, «A Few Reflections on Life & Photography», texto manuscrito fechado en 1998. París, Archivo Louis Stettner.

18 Ralph Waldo Emerson, *The Journals & Miscellaneous Notebooks*, vol. V: 1835-1838 (entrada del 8 de abril de 1836). Cambridge, Massachusetts: Harvard University Press, 1965.

19 Louis Stettner, «People in Parts», texto manuscrito fechado hacia 1954-1956. París, Archivo Louis Stettner.

20 Ídem, *Wisdom Cries Out in the Streets, op. cit.* [nota 2], p. 253.

21 Walt Whitman, *Notebooks & Unpublished Prose Manuscripts*, 6 vols., edición de Edward F. Grier. Nueva York: New York University Press, 1984, vol. IV, pp. 1.523-1.524.

22 Louis Stettner abordó las opiniones de Susan Sontag sobre la influencia de whitmanesca en la fotografía en su artículo «Words on Pictures» (*Camera 35*, octubre de 1974). Su conclusión fue que «¡tenemos mucha suerte de que le interese la fotografía!».

23 Primera parte del enunciado «Muchos son los llamados pero pocos los escogidos» (Mateo 22,14).

24 Citado en Brenda Wineapple, Walt Whitman Speaks. Manchester (Reino Unido): Carcanet Press, 2019, p. 55.

25 *Ibidem,* p. 57.

26 Diana K. Tuite, «Signs of the city», en ídem (ed.), *After Atget: Todd Webb Photographs. New York and Paris* [cat. exp. Brunswick (Maine), Bowdoin College Museum of Art, 28 de octubre de 2011-29 de enero de 2012]. Brunswick (Maine): Bowdoin College, 2011. Todd Webb ayudó a Louis Stettner en la publicación de su primer porfolio: *10 Photographs* (Two Cities Publications, 1948), que contó con una introducción de Brassaï.

27 Raphaël Picon, entrevista a Stettner, 2015 (Archivo Louis Stettner, París). Para más información, véase Clément Chéroux, «Un regard à l'échelle humaine: Fantastique sociale, réalisme poétique et photographie humaniste», en Quentin Bajac y Clément Chéroux (eds.), *Collection photographies: Une histoire de la photographie* à travers les collections du Centre Pompidou, Musée national d'art moderne. París: Centre Pompidou; Gotinga: Steidl, 2007, pp. 171-185.

28 Peter Galassi, «Brassaï: fotógrafo», en *Brassaï* [cat. exp. Madrid, Fundación MAPFRE, 20 de febrero-2 de septiembre de 2018]. Madrid: Fundación MAPFRE, p. 32.

29 La serie que Walker Evans dedicó al metro de Nueva York tuvo una gran difusión en 1966 a raíz de su publicación en formato de libro por Houghton Mifflin, con una introducción de James Agee, coincidiendo con la exposición de las imágenes en el MoMA de Nueva York. Posteriormente, se publicó una nueva versión en libro, con una «Introducción» de James Agee, un «Prólogo» de Lucy Sante y un «Epílogo» de Jeff L. Rosenheim (Yale University Press, 2004). James Agee había escrito originalmente un «Prefacio» para estas fotos en octubre de 1940, mientras Evans aún las estaba haciendo. Algunas muestras de la serie aparecieron en *The Cambridge Review*, n.º 5 (primavera de 1956) y en *Harper's Bazaar* (marzo de 1962). A finales de los años cincuenta, el título provisional de la serie era *The Passengers (Hidden Camera in New York Subway)* [Los pasajeros (Cámara oculta en el metro de Nueva York)].

30 Louis Stettner, «History of Creative Photography», texto manuscrito fechado hacia finales de 1960. París, Archivo Louis Stettner.

31 Betsy Erkkila, «Whitman, Marx, and the American 1848», en Susan Belasco, Ed Folsom y Kenneth M. Price (eds.), *Leaves of Grass: The Sesquicentennial Essays*. Lincoln, Nebraska: University of Nebraska Press, 2007, pp. 35-61, aquí p. 57.